

A

arquitectura, para além do facto  
construtivo, desempenhou  
sempre um papel simbólico como  
imagem representativa de um

# FUNDAMENTOS DA ARQUITECTURA NEOMEDIEVAL

Pedro Navascués Palacio

Professor Catedrático de História da Arte  
da Escola Superior de Arquitectura de Madrid

*Tradução:* Regina Anacleto

determinado poder religioso, político,  
económico e social. No entanto,  
em muito poucas ocasiões a arquitectura  
teve de assumir uma função tão  
complexa como aquela que se lhe  
deparou no século XIX, pois, para além  
dos aspectos expressos, viu-se  
na necessidade de incorporar a história  
como memória colectiva, retrocedendo  
até à Idade Média, que agora é analisada  
através de um romântico prisma  
de liberdades e de legítimas origens.  
Não é, pois, de estranhar, que a Europa  
saída do Congresso de Viena procurasse  
as suas raízes naquela espécie de idílico  
passado em que se processou a gestação  
das diversas nacionalidades, então  
a procurar fundamentar as suas origens  
em marcas de identidade que assentavam  
na Idade Média e em parte do século XVI.

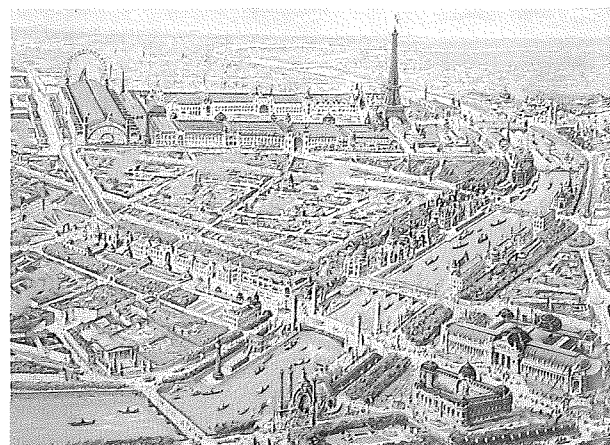
Curiosamente, as artes e, mais concretamente, a literatura e a arquitectura, apareceram como a imagem principal dos reflexos deste espelho nacionalista; nelas se condensava uma misteriosa inquietação colectiva, com a que, a partir de agora, se identifica, dentro das suas respectivas fronteiras, a sociedade da Europa. É de todos conhecida a emoção que Goethe sentiu quando visitou a catedral de Estrasburgo e admirou a magnífica obra gótica, pejorativamente classificada de "fábrica dos Godos", isto é, bárbara; propôs então a substituição daquele apodo pelo de arquitectura "alemã", pois sendo seu arquitecto Erwin von Steinbach, justo era, aos olhos do poeta, que se concedesse a nacionalidade germânica à sua arquitectura (*Von Deutsche Baukunst*, 1772). Já no nosso século, o grande pensador espanhol Miguel de Unamuno, então reitor da universidade de Salamanca, num monólogo sobre o famoso palácio Monterrey que se ergue naquela cidade, escrevia acerca da capacidade da arquitectura para inspirar sentimentos nacionalistas: "Esta mi torre de Monterrey me habla de nuestro Renacimiento, del renacimiento español, de la españolidad eterna, hecha de piedra de visión, y me dice que me diga español..." (*Andanzas y visiones españolas*, 1922). Testemunhos como estes poderiam encontrar-se espalhados por toda a Europa, desde Goethe, nos finais do século XVIII, a Unamuno, já nos inícios da centúria que agora termina.

Iniciava-se, por este caminho, o nacionalismo arquitectónico, que ia servir de pano de fundo a todo o século XIX e cuja batalha se desenvolveu em duas frentes principais, ou

seja, uma, a da erudição mais ou menos positivista que reclamava para a França, Inglaterra ou Alemanha a paternidade, por exemplo, da arquitectura gótica ou da invenção das abóbadas de nervuras, à *imitation des forêts de la Germanie*, como então, em jeito de frase feita, se dizia e a outra, a do projecto novo, alimentado por vários e variados traços históricos, próprios de um determinado país.

Mostra excepcional deste nacionalismo arquitectónico foi, sem qualquer margem para dúvida, a série de grandes Exposições Universais onde, a partir de 1867, cada estado fez erguer pavilhões com estrutura própria, em que devia mostrar não tanto a sua nova arquitectura, como acontece hoje nas grandes mostras do nosso século, mas as que melhor expressaram a sua história passada; foram essas arquitecturas que ofereceram aos visitantes os momentos mais felizes, livres e fortes de um determinado âmbito cultural e geográfico, momentos esses expressos pela arquitectura que assim se converteu em seu máximo expoente. Na sequência deste contexto passou a organizar-se, desde 1878, uma Rua das Nações onde se agrupavam todos os pavilhões nacionais. Apesar de alguns, ironicamente, em virtude do repertório de arquitecturas de difícil coerência, chamarem a este conjunto Rua de Babel, a verdade é que, maioritariamente, ele foi aceite com aplauso, como se comprova através do comentário dedicado pela revista *L'Architecture à 'Rue des Nations'*, da emblemática Exposição Universal de Paris de 1900, onde diz: "Os arquitectos esforçaram-se no sentido de eliminar tudo

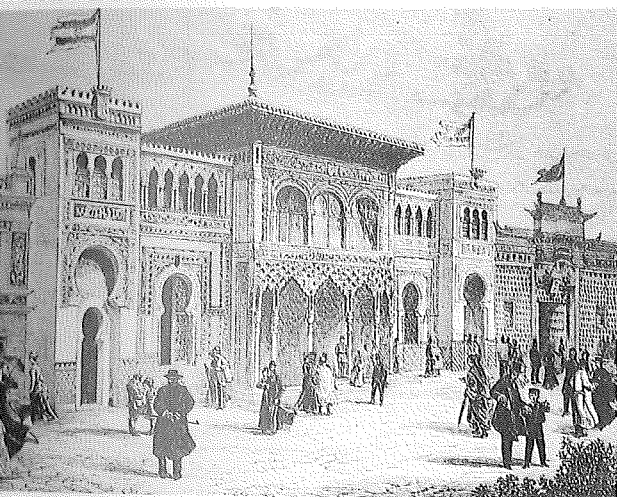
Vista geral da Exposição Universal de Paris (1900)



o que não era absolutamente nacional, para nos oferecer os produtos do país, purificados de toda e qualquer mistura”.

Essa maneira de pensar aceitava-se e interpretava-se como sendo uma expressão cultural própria, tal como se deduz de toda a crítica contemporânea, de que poderia ser porta-voz o arquitecto espanhol Vega y March, quando escreveu, sobre a mostra de Paris de 1900, na revista *Arquitectura y construcción*, de Barcelona que “el éxito alcanzado por la Calle de las Naciones ha sido proverbial... la Arquitectura se ha ofrecido... como lo que es en realidad: el símbolo, el reflejo de la cultura de cada pueblo y de su carácter propio”. Assim se justificava o sentido daquela primeira Rua

Pavilhão espanhol da Rua das Nações Exposição Universal de Paris (1878)

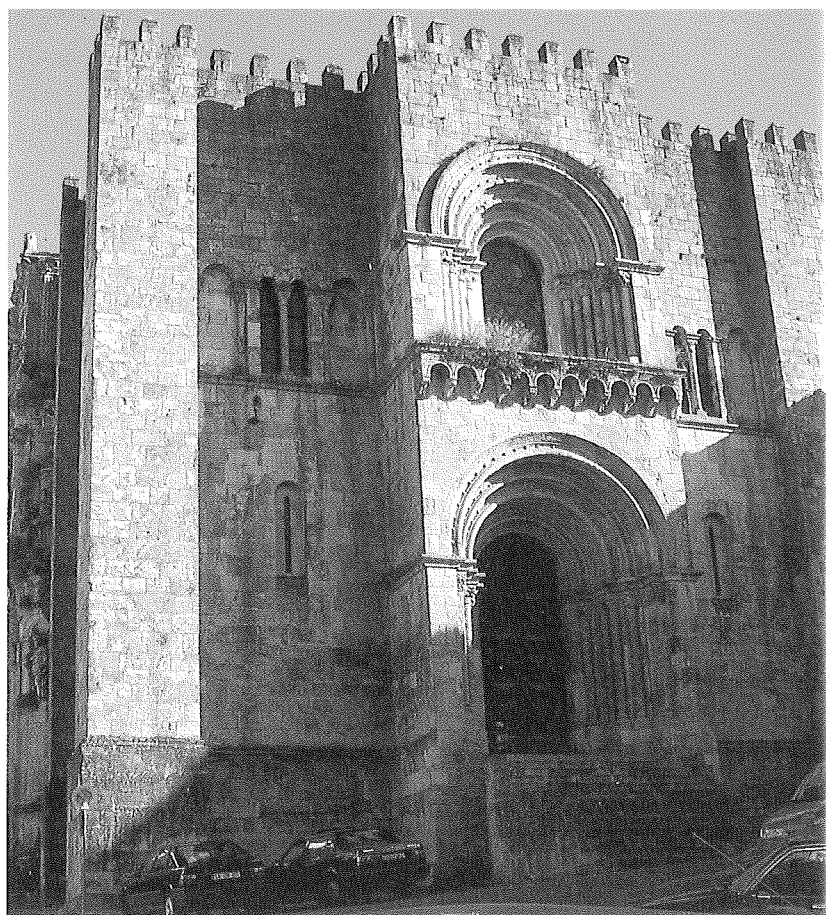


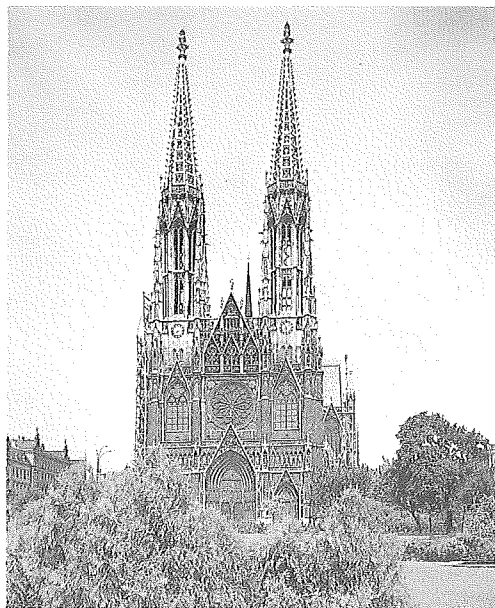
das Nações de 1878, onde marcaram encontro o eclectismo dos pavilhões manuelinos de Portugal, a resumida história da arquitectura hispano-muçulmana, desde Córdova a Granada, no chamado pavilhão neomudéjar de Espanha, os edifícios da Grã-Bretanha e da Itália, com reminiscências góticas, etc. Daqui se deduz que o ‘revivalismo’ arquitectónico foi o comum denominador das Exposições Universais durante o século XIX, porque elas, definitivamente, não faziam senão pôr em evidência uma sociedade que, paradoxalmente,

mergulhando insistentemente na história, impulsionava o progresso na direcção do futuro. Os recintos das exposições davam corpo a esta dualidade, pois enquanto o orgulho da modernidade radicava nas espaçosas e férreas galerias das máquinas, a Rua das Nações reflectia o passado.

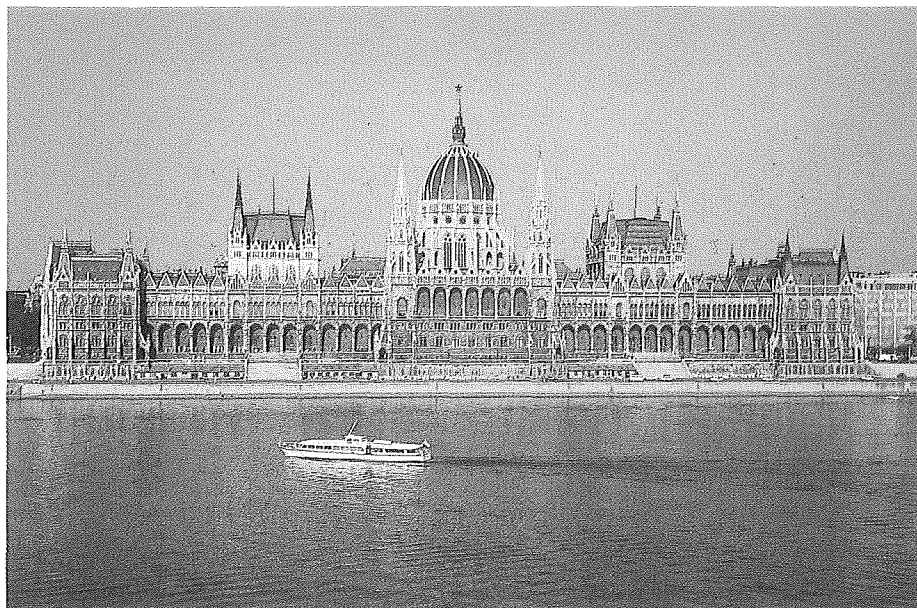
Cingindo-nos ao campo da arquitectura, esta ambivalência pode estereotipar-se: se, por um lado, observamos o impacto produzido pela Revolução Industrial no campo da arquitectura e da construção (ferro, aço, estações de caminho de ferro, mercados, fábricas, pontes, etc.), por outro verificamos que essa mesma sociedade não só termina e restaura, com admiração, as catedrais da Idade Média (Colónia, Paris, Florença, Coimbra,

Sé Velha. Coimbra





Votivkirche.  
Viena de Áustria  
Henrich von Ferstel  
(1853)



Parlamento.  
Budapeste.  
Imre Steindl  
(1882-1902)

Leão), como vai ao ponto de entrar em competição com aquelas arquitecturas, propondo novos e monumentais edifícios, repletos de românticos ecos medievais (Votivkirche, de Viena; castelo de Neuschwanstein, na Baviera; Palácio da Pena, em Sintra; Parlamentos de Londres e de Budapeste). Isto

é, apoiando-se no passado, na história, a fim de afirmar uma consciência nacional, não encontra o impulso necessário para abordar tudo o que signifique progresso, a não ser na própria história que funciona como fermento permanente.

estiveram de acordo na necessidade de que a arquitectura do século XIX cultivasse o jardim da tradição. Destaca-se, de entre todos, pela sua importância e difusão, o nome de Thomas Hope (1770-1831) que, na sua obra póstuma *An Historical Essay on Architecture* (1835), apontava para “uma arquitectura que, nascida no nosso país, desenvolvida no nosso solo, de harmonia com o nosso clima, instituições e costumes, fosse, em simultâneo, elegante, apropriada e original, e que merecesse, verdadeiramente, ser chamada de nossa arquitectura”. Desta forma, não é de admirar que o resultado tivesse conferido ao determinismo de Taine uma mais completa e cabal razão.

Esta e outras passagens dos escritos de Hope foram, na altura, lidas com afeição e alimentaram a relação de afinidade entre arquitectura e nação, de tal maneira que todo o século XIX está salpicado de textos análogos. Recordemos apenas dois, pertencentes à segunda metade de Oitocentos, que servem para corroborar essa extensão no tempo e no espaço. O primeiro, *En busca de una arquitectura nacional* (1878), deve-se ao arquitecto espanhol Luis Doménech y Montaner e o seu título permite que se veja,

Esta preocupação pelas arquitecturas pátrias, que corre paralela em tempo e em intenções ao estudo e desenvolvimento das literaturas nacionais, conheceu um apoio teórico firme através de autores que, sendo de diferentes nacionalidades e gerações,



Castelo  
de Neuschwanstein.  
Baviera.  
Eduard Riedel (1867)



de forma assaz transparente, o alcance da mensagem que reclama a necessidade de se inspirar "en las tradiciones patrias". O segundo pertence ao italiano Camillo Boito que, na sua obra sobre a *Architettura del Medioevo in Italia* (1880), ao questionar-se sobre qual deveria ser o futuro estilo da arquitectura italiana, afirmava sem rodeios que devia ser nacional, unindo-se "livremente com um único estilo italiano do passado", pois, "mais cedo ou mais tarde, será necessário que exista também uma arquitectura italiana, sobretudo agora que a Itália se transformou em nação e tem capital própria". Junte-se a este contexto as últimas chicotadas nacionalistas que se fizeram sentir nas vésperas da primeira Grande Guerra, quando arquitectos como Rucabado y González, em Espanha, redigem as suas *Orientaciones para el resurgimiento de una Arquitectura Nacional*, em que já espreitam acentos xenófobos, a ultrapassar a exaltação do próprio património e teremos transmutado este compromisso em chave nacionalista da arquitectura, contribuindo desta forma para ressuscitar os velhos modelos medievais.

A segunda grande mola impulsionadora da arquitectura neomedieval foi, sem dúvida, o factor religioso que, com muita frequência, se apresentou fortemente associado ao político, pelo que arquitectura, religião e pátria se constituem em três baracos de um mesmo calabre. Quando o conde de Montalembert elogiava o esforço feito por Arcisse de Caumont, ao fundar a 'Société française d'archéologie pour la conservation des monuments nationaux' (1834), disse: "Bientôt la flèche de la Sainte-

-Chapelle, en se dressant de nouveau au centre de Paris, dans la plus belle position qu'offre peut-être aucune ville du monde, viendra témoigner à tous que l'heure de la renaissance de l'art catholique et national a définitivement sonné". Isto é, arquitectura gótica, catolicismo e nacionalismo, como supremo símbolo de Paris tornam-se a expressão máxima de uma sociedade que vive da dupla e convergente situação resultante de um forte anticlericalismo e de uma pública expressão religiosa.

De facto, o século XIX presencia importantes processos desamortizadores de bens eclesiásticos e de demolições incontroladas que provocaram as denúncias de homens como o já referido Montalembert na sua conhecida *Lettre sur le vandalisme en France* (1833) ou Didron no seu não menos famoso escrito sobre o *Vandalisme et mouvement archéologique* (1846). Mas, simultaneamente, o século XIX é a centúria que vê multiplicar a fundação de novas ordens religiosas; foram elas, através dos seus conventos, escolas, internatos, colégios, asilos e hospitais que contribuíram para propagar a imagem da arquitectura neomedieval. Toda esta igreja militante (Salesianos, Reparadoras, Marianistas, Adoradoras, Concepcionistas, Sagrados Corações, Escravas, Servas de Maria, Claretianos, Filhas de Jesus, Irmãs das Pobres, Assumpcionista, etc.) conheceria o apoio que, sem dúvida, lhe adveio da celebração do concílio Vaticano I (1869-1870) de onde saiu uma Igreja reformada e beligerante, que deu lugar a um certo neocatolicismo de que, através de soluções neogóticas, a arquitectura foi, tantas vezes,

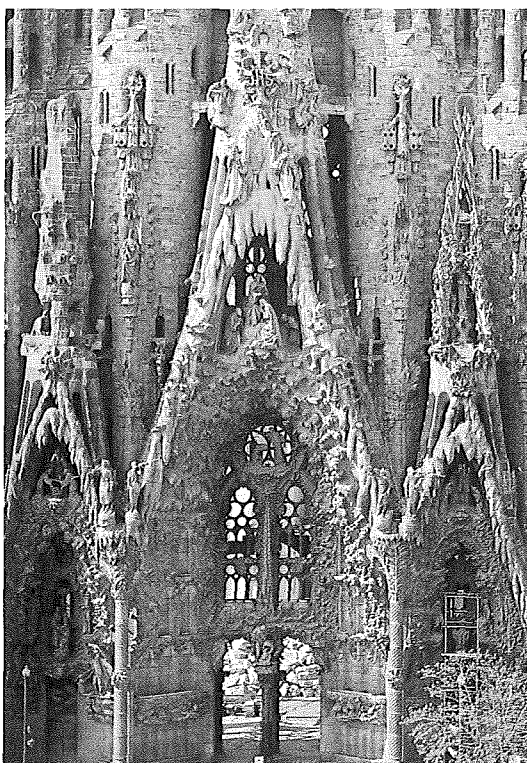
a expressão mais cabal. A catedral converteu-se de novo em meta edílica dos crentes. Em 1893, o escritor espanhol Leopoldo Alas Clarín, escreveu um "Diálogo edificante" em que, ao referir-se ao futuro templo asturiano de Covadonga, asseverava que ele "debía representar dos grandes cosas: un gran patriotismo, el español, y una gran fe, la católica de los españoles, que por su fe y su patria lucharam en Covadonga. Una catedral es lo mejor monumento en estos riscos, altares de la patria...". Quatro anos mais tarde, Cloquet, secretário da *Revue de l'Art Chrétien*, escrevia um belo livro sobre *Les Grandes Cathédrales du Monde Catholique* que expressava de forma clara o clima deste novo neocatolicismo arquitectónico. O mesmo ambiente impregnou os grandes templos expiatórios como o da Sagrada Família, de Barcelona, ou o do Sacré-Cœur, de Paris, onde tanto as intenções como as dedicações, monumentalidade e expressão arquitectónica resumem de modo perfeito a relação neocatolicismo-neomedievalismo.

Fora do âmbito católico é o próprio Estado que, em certas ocasiões, promove a construção de igrejas, procurando, desta forma, combater determinados perigos sociais como os que se presumiam existir nos bairros suburbanos de Londres e de outras cidades inglesas; o Parlamento, em 1818, votou uma lei desti-

nada a financiar dezenas de novos templos e centros paroquiais que se construíram, como era de esperar, em estilo neogótico. Se a esta medida se somar outra importante lei, como foi o 'Catholic Emancipation Act' (1829), que permitia o restabelecimento do culto católico em Inglaterra, pode pressupor-se o alcance imediato do movimento eclesiologista, traduzido numa notável actividade construtiva, onde, de novo, o neomedieval e o neogótico estarão prontos a assumir, do ponto de vista arqueológico, os traços nacionais que Hope então reclamava.

A necessidade de ir apresentando, uns após outros, o que chamamos de fundamentos da arquitectura neomedieval, não deve fazer pensar que representam vias paralelas, sem qualquer tipo de conexão entre si, ou que são realidades consecutivas. Bem pelo contrário, como num harpejo, deixam-se ouvir em uníssono dentro da ampla orquestração romântica que lhe serve de cenário. Já se disse que arquitectura, política e religião se entrelaçavam continuamente, mas, por seu turno, estas três realidades entrecruzam-se com a literatura e os poetas, através da sua arte, que com olhos e corações sensíveis, foram os primeiros a valorizar esteti-

camente o novo sentimento emanado da arquitectura medieval. A este respeito, diz Chateaubriand na sua imortal obra *O Génio do Cristianismo* (1802): "Deve notar-se que, neste século incrédulo, poetas e romancistas se comprazem em retro-



Templo da Sagrada Família.  
Barcelona  
António Gaudí

ceder naturalmente aos costumes dos nossos antepassados, em introduzir nas suas ficções os subterrâneos, os fantasmas, os castelos e os templos góticos; como é poderoso o encanto das recordações que se enlaçam com a religião e a história da pátria!”.

Tem de se mencionar aqui, inequivocamente, o nome de Chateaubriand e o seu *Génio do Cristianismo*, pois se, pelo título, se pode pensar que se trata de um livro portador de mensagem religiosa, o certo é que o conteúdo responde a um profundo espiritualismo esteticista, a reflectir a conversão pessoal do autor que aconselhava “a venerar, conservar e restaurar os monumentos medievais, pois neles descansa a beleza moral da civilização cristã frente à beleza ideal pagã”. Atitude análoga, na sua dupla dimensão ética e estética, é a que podemos observar em Heine, ou, já no finalizar do século, em Huysmans, cuja obra *La cathédrale* (1898) constitui referência obrigatória para tudo o que temos vindo a dizer. Se deste esteticismo espiritual passarmos à novela, poderíamos desenhar um enorme arco que vai desde Victor Hugo e a sua *Notre-Dame de Paris* (1831) até à *La catedral* (1903) de Blasco Ibáñez, onde o autor traça, magistralmente, a atmosfera da catedral de Toledo. Mas, para além destes, quer no meio quer depois, poder-se-iam citar muitos outros autores de literárias catedrais, como o português Manuel Ribeiro que, em *A catedral* (1919), trama em torno da Sé patriarcal de Lisboa, uma novela com todos os ingredientes românticos possíveis. Se, trilhando este caminho, quiséssemos estabelecer um balanço literário, a fim de saber em que medida a literatura do século XIX colaborou na formação de uma

consciência neomedieval, acabaríamos por concluir que o seu protagonismo se igualou ou ultrapassou mesmo o dos próprios arquitectos. De facto, a literatura e o teatro, este último apoiando-se, para além do mais, numa cenografia que permitia abordar, com eficácia e liberdade, fantásticas arquitecturas medievais, neomedievais e hipermedievais capazes de chegar a locais onde não foi possível à arquitectura implantar-se, converteram-se nos mais poderosos instrumentos de difusão de uma Idade Média, sem dúvida estereotipada, que agora se quer ressuscitar através das suas ricas e sugestivas imagens arquitectónicas.

A análise destas formas induz a colocar a questão do estilo que é, sem dúvida, o quarto fundamento da arquitectura neomedieval, até porque nos movimentamos num século em que a tolerância e o eclectismo, como conquistas românticas por excelência, permitiram abordar de modo selectivo o amplo legado histórico da arquitectura. A adequação das diversas linguagens às funções desempenhadas por um determinado edificio tornou-se, de facto, o denominador comum da actividade arquitectónica ao longo da centúria, de tal sorte que uso e imagem da arquitectura se foram identificando de um modo tópico. Daí decorre uma constante não só nos testemunhos edificados, mas também nas declarações dos próprios arquitectos, desde Hübsch, autor do escrito *In welchem Styl sollen wir bauen?* (*Em que estilo devemos construir?*), publicado em Karlsruhe no ano de 1828, até Luis de Landecho que, no discurso de admissão à Academia de Belas-Artes de Madrid sobre *La originalidad en el Arte* (1905), escrevia: “Ante una obra el

arquitecto se pergunta ¿en qué estilo voy a edificar? Para muchos es todavía innegable que la arquitectura clásica es la mas apropiada para los monumentos civiles, como museos y ayuntamientos; la medioeval para los edificios de carácter religioso, como iglesias y mausoleos; la árabe para los de esparcimiento, etc.”.

É, de facto, uma realidade palpável que classicismo e medievalismo serviram para configurar edifícios de diverso carácter, salvo, obviamente, as excepções que confirmam a regra; e tanto assim é que o neogótico torna-se sinónimo de arquitectura religiosa, o classicismo evoca a arquitectura civil de carácter representativo e o mourisco conduz à arquitectura do ócio e do prazer. Convertidos todos estes ingredientes em tópico e receita, aportamos numa formulação semiautomática, uma espécie de emblemático atalho para posicionamentos mais complexos. Assim, a arquitectura gótica ou o simples arco apontado são praticamente sinónimos de fé cristã, tal como o expressa o arquitecto catalão Elías Rogent, com quem se inicia a arquitectura romântica da Catalunha, e que nos seus rascunhos de aluno da Escola de Arquitectura de Madrid refere como nos finais do “siglo XIII el uso del arco apuntado llegó a ser completamente general, armonizando con el espiritualismo cristiano del que era intérprete”. Esta realidade era sentida em toda a sua extensão não só por um profissional da arquitectura, como se converteu em lugar comum, de tal sorte que a escritora galega Emilia Pardo de Bazán afirmava em *San Francisco de Asís* (1882) que “La ojiva posee la gravedad, el espiritualismo de la teología católica. Es quizás lo mas admirable de

las catedrales, la unanimidad del pensamiento religioso que se manifesta en sus detalles mas minimos”.

Outro texto, escrito pelo novelista espanhol Benito Pérez Galdós, cuja posição pessoal se distanciava em muito de qualquer inclinação clerical, sucumbe igualmente ao secreto atractivo da arquitectura gótica, que era sentida com especial sensibilidade desde o século XIX e exclama, servindo-se de uma das suas personagens, então a visitar a gótica catedral de Sevilha: “Al encontrarme dentro de la iglesia, la mayor que yo había visto, sentí una violenta irrupción de ideas religiosas en mi espíritu. ¡Maravilloso efecto del arte, que consigue lo que no es dado alcanzar ni aun a la misma religión!”.

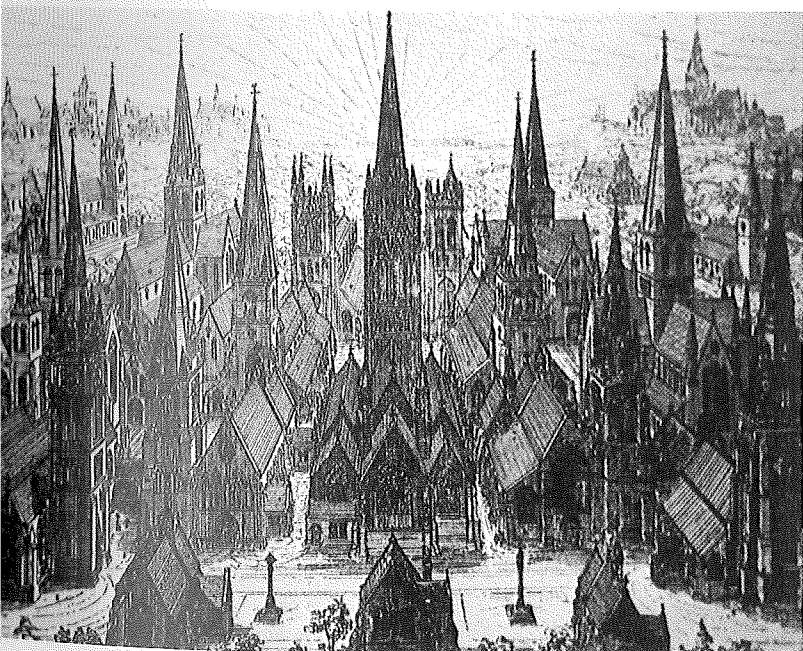
A ressurreição da arte gótica é, definitivamente, um fenómeno que contagia e surpreende tudo e todos, de tal modo que, quando Haulleville faz o prólogo da edição francesa de obra de Reichensperger *L'art gotique au XIX<sup>ème</sup> siècle* (1867), comenta: “A nossa geração presenciou um dos aspectos mais interessantes da história da arte: a reaparição do gótico no meio das ruínas acumuladas pelas revoluções do século XVI e das destruições produzidas pela Revolução Francesa e, depois das profundas transformações operadas no mundo material, pelas aplicações do vapor”.

Mas quem levou esta ‘goticomania’ até ao paroxismo, vivendo-a como nenhum dos seus contemporâneos, chegando mesmo ao ponto de confundir a sua arquitectura e os seus escritos com uma vocação missionária de arquitectónico cristianismo, foi Augustus Welby Northmore Pugin, homem de espírito inquieto e trabalhador infatigável que pro-



jectou, construiu e escreveu muito mais do que seria justo esperar dos seus quarenta anos de vida. Recordamo-lo amiudadamente como co-autor do Parlamento de Londres, ao lado de Charles Barry, mas esquecemos com frequência as dezenas de igrejas, conventos, colégios, capelas, móveis, etc., disseminados por toda a Inglaterra e que fizeram dele o mais significativo representante do movimento eclesiologista de pendor católico. Com efeito, a sua conversão ao catolicismo impeliu-o a uma militância activa e apaixonada, chegando mesmo a considerá-lo como origem de toda a humana beleza, fonte de toda a verdade e bem-estar. Isto é o que se depreende dos seus textos, belamente ilustrados pelo desenhador excepcional que era e em que só o título resume melhor o conteúdo do que o índice. Em suma, a sua obra *Contrasts* (1836) ostenta um longo subtítulo em que anuncia a inferioridade da arquitectura contemporânea em relação aos edifícios da Idade Média. A este livro seguiram-se *The True Principles of Pointed or Christian Architecture* (1841) e *An Apology for the Revival of Christian Architecture in England* (1843), que inseriam os seus pontos de vista

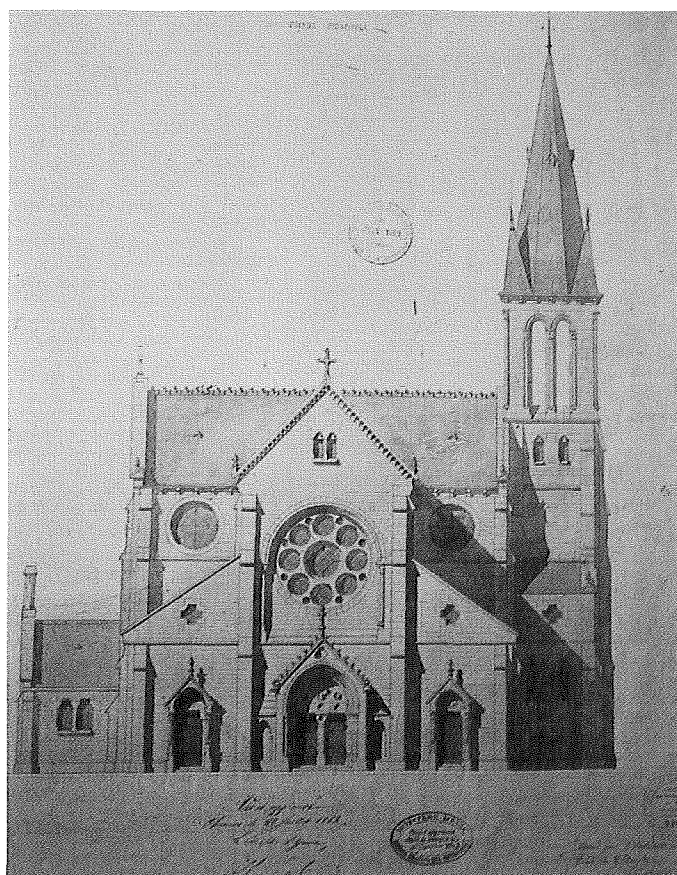
Capa  
de *An Apology for  
The Revival*  
August Welby Pugin  
(1843)



mais originais e que se podem resumir nesta sua afirmação: "O gótico não é um estilo, é uma religião".

Numa linha mais ponderada, científica e laica, encontra-se a figura colossal de Viollet-le-Duc, cuja influência não tem qualquer termo de comparação na Europa do século XIX e de parte do XX. O seu significado ultrapassa em muito o do mero e episódico neogoticismo e nele surgem, a par de um excelente arquitecto, um profundo historiador, um extraordinário desenhador e um escritor empenhado que acabou por formar,

Igreja.  
Aillant-sur-Tholon  
Eugène-Emmanuel  
Viollet-le-Duc (1863)



através da obra escrita, centenas de discípulos: isto é, devido ao *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>ème</sup> au XV<sup>ème</sup> siècle*

cle (1854-1868). Trata-se, na realidade, de um autêntico monumento literário e técnico dedicado à Idade Média e erigido no século XIX, cujos ensinamentos continuam vivos e proveitosos. Bastaria referir o que representa o termo "Restauration" do *Dictionnaire*, palavra que criou uma enorme escola, ainda não extinta no que tem de actual, para se medir a estatura deste arquitecto. A sua vida dedicada à salvaguarda e restauro da arquitectura medieval francesa, quando investido na qualidade de Inspector-Geral de edifícios diocesanos e membro da Comissão de Monumentos Históricos, deixou uma marca indelével na arquitectura da França que, em relação aos outros países, se converteu em modelo. Os seus restauros, hoje discutíveis e discutidos, como acontece com o da românica igreja de Saint-Sernain de Toulouse ou com o do conjunto amuralhado de Carcassonne, ficaram para sempre como paradigmas de actuação. Outro tanto se poderia dizer das suas intervenções na catedral de Amiens ou em Notre-Dame de Paris; esta, depois do canto de Victor Hugo, conheceu a cuidada cirurgia de Viollet-le-Duc, que 'corrigiu' a história para rejuvenescer o edifício.

Viollet, que foi acusado de certo laicismo gótico, não deixava de reconhecer que "na arquitectura gótica, a matéria está submetida a uma ideia, o que não deixa de ser senão uma consequência do espírito moderno, derivada do cristianismo". Contudo, o seu conceito de arquitectura medieval, entre cartesiano e enciclopédico, levou-o a lutar afirmativamente para que o estudo da arquitectura gótica se apoiasse "em princípios verdadeiros aos quais ainda hoje devemos sub-

meter-nos", mas também a pugnar para que não se imitassem as suas formas e se analisassem antes os seus princípios. Mas a verdade é que existe alguma, embora encantadora, contradição em Viollet-le-Duc, bem visível quando nos encontramos diante da catedral de Clermont-Ferrand ou visitamos Pierrefonds.

De entre as muitas virtudes que a arquitectura gótica e neogótica apresentava aos olhos do homem do século XIX não era despreciando o facto de a sua construção, do ponto de vista económico, resultar muito vantajosa quando confrontada com a tradição clássica que, apesar de tudo, teimava em permanecer através de alguns dos seus cultores. Foi este facto que levou Schmit a discorrer na sua obra *L'architecte des monuments religieux* (1845) sobre os custos de construção de uma igreja em estilo gótico ou em estilo moderno, isto é, em estilo clássico e renascentista: "A simples comparação de dois edifícios pertencentes a um e a outro estilo e de dimensões planimétricas iguais é suficiente para demonstrar a impossibilidade de construir ambos pelo mesmo preço", pois mostra-se sempre mais barato o gótico que, praticamente, se encontrava ao alcance de todas as fortunas, "à la portée de toutes les bourses, pour employer une expression vulgaire".

Este era um dos aspectos a salientar de entre os muitos que então alimentaram a apaixonada polémica que se desenvolveu no seio dos partidários de uma e de outra arquitectura entre clássicos e românticos, entre clássicos e goticistas de diferentes tendências que, em França, viam os membros da Académie de Beaux-Arts como "vestais da antiguidade". Com maior ou menor virulên-

cia este debate reproduziu-se em toda a Europa entre os anos de 1846-1847, a partir de cuja data o classicismo conheceria a sua derrota frente ao impulso da arquitectura neomedieval.

Em apoio da modernidade desta novidadeira orientação apareceram curiosas tentativas no sentido de interpretar as velhas formas históricas, utilizando os novos materiais de construção decorrentes da Revolução Industrial, como acontece com o ferro e seus derivados. Neste contexto, entre as belas igrejas

então surgidas, pode citar-se a de Santo Eugénio de Paris (1854), obra de Boileau, que funcionou para muitos como pedra de escândalo, levando-os a pensar, de modo apocalíptico, que aquela maneira de construir representava o fim da arquitectura. Na realidade, o que Boileau fez, embora só de forma aparente, foi continuar a história da arquitectura gótica a partir do ponto em que os limites

da construção em pedra se haviam detido. Agora, com o ferro, as balizas daquela fronteira podiam ser amplamente ultrapassadas, de tal modo que se tornou realidade o sonho gótico de quase omitir as paredes, adelgaçar de maneira inverosímil os esbeltos apoios, inundar de luz o interior, convertendo, desta forma, a arquitectura num imenso farol, sem todavia se dar conta, por simples falta de experiência,

dos problemas que colocava *Le fer, principal élément constructif de la Nouvelle architecture* (1871), como reza o entusiasta livro do mesmo Boileau.

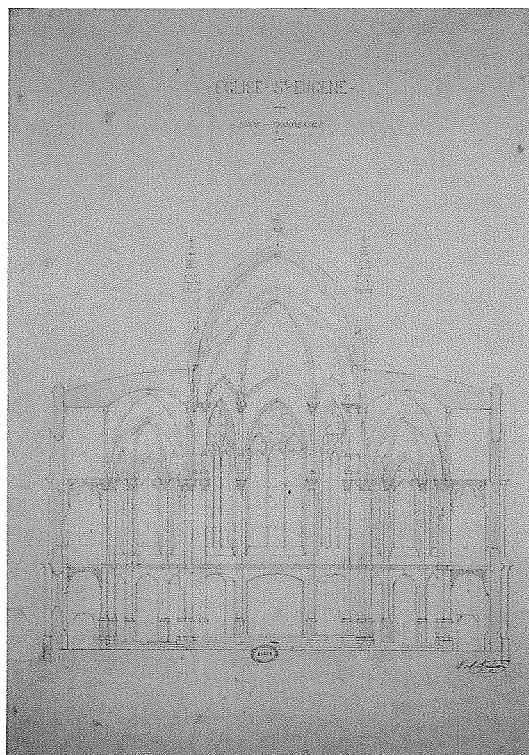
A partir das alusões feitas até agora, pode deduzir-se que todas as referências giram em torno do mundo gótico, pois a sua arquitectura foi sinónimo — por defeito — de medieval, mesmo naqueles locais, como acontece com o continente americano, em que não se desenvolveu uma Idade Média, mas onde, apesar de tudo, estas formas chegaram como símbolos religiosos, *per se*, à margem de outras considerações de carácter nacionalista ou literário. A arquitectura gótica aportou ali como um elemento significativo do mesmo facto religioso. Só assim se pode compreender o surgimento das interessantes catedrais nova-iorquinas, a católica de São Patrício (1879) e a episcopaliana, ainda não terminada, de São João o Divino (1892), em Harlem.

Se nos questionarmos acerca de outros 'estilos' medievais, como o românico ou o bizantino, verificamos que eles não puderam, de qualquer forma, entrar em competição com o gótico. Não obstante, existe uma arquitectura neo-românica e neobizantina, e até

uma estranha amálgama entre ambas, resultante de não se haver balizado os seus diferentes e originais perfis históricos com a mesma precisão dos da arquitectura gótica. Contudo, em alguns não muito numerosos casos, estes mesmos



Igreja de Saint-Eugène.  
Paris.  
Louis-Auguste Boileau  
(1854-1855)

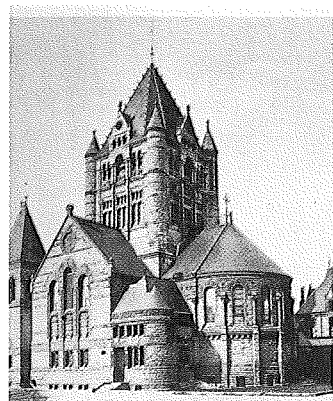


'revivals' conseguiram atingir a monumentalidade e o interesse da arquitectura neogótica. Na nossa opinião, o capítulo neo-românico apresenta duas linhas claras no que diz respeito ao ramo do historicismo medieval. Por um lado, deparamo-nos com uma postura de grande rigor arqueológico nos elementos que se integram no novo projecto, rigor esse que vai até ao ponto de permitir que um qualquer incauto possa assumir aquele edifício como um original românico dos séculos XI ou XII. É o caso da igreja de Saint-Paul de Nîmes, obra de Questel, que ganhou o concurso aberto na altura para a apresentação de projectos destinados à sua construção (1835). A igreja de Saint-Paul procurou não só parecer românica, mas, para além disso, ser francesa, mostrando um estranho parentesco quer na composição quer nos pormenores construtivos com o românico da zona.

Saint-Paul.  
Nîmes.  
Charles-Auguste  
Questel (1835)



A aproximação a estes mesmos edifícios dos séculos XI e XII levou outros arquitectos a considerações desiguais e verdadeiramente apaixonantes, que permitem ver como uma leitura dissemelhante e aproveitamento da história se convertem em dinâmicos impulsadores de uma nova e original arquitectura. É este o caso do grande arquitecto norte-americano Henry Hobson Richardson, cuja obra



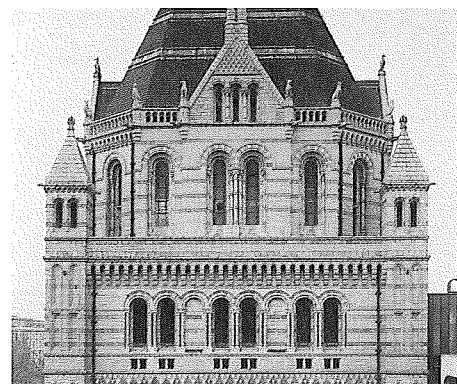
Trinity Church.  
Boston.  
Henry Hobson  
Richardson  
(1873-1883)

aberta e ecléctica incorporou desenvolvimentos existentes no românico do centro de França e

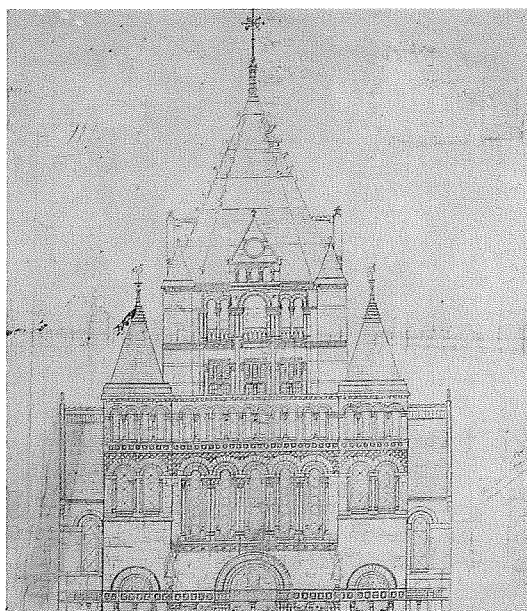
em terras espanholas de Castela. No entanto, a linguagem ecléctica de Richardson, que associou, para além daqueles aspectos, numa genial composição unitária de interessante distribuição na planta e volumes, os paramentos almofadados do Quattrocento italiano, afasta-se em muito daquilo a que se pode chamar um mero 'revival'. Bem pelo contrário, representa a nova arquitectura dos Estados Unidos, pois, de alguma maneira, os edifícios de Richardson, como a Trinity Church, de Boston (1882), o projecto da catedral episcopaliana de Albany (1882) ou os Allegheny County Buildings (1883), de Pittsburg, encarnam uma espécie de estilo 'nacional'.

Como valorização pessoal, um dos edifícios neo-românicos mais importantes de toda a centúria é, segundo a minha perspectiva, o londrino Museu de História Natural (1872), de Waterhouse,

Museu  
de História Natural.  
Londres.  
Alfred Waterhouse  
(1872)



que foi capaz de manejar os volumes com aquela potência passível na arquitectura românica, que não da gótica. Waterhouse também não procurou imitar a arquitectura românica, embora ali tivessem marcado encontro alguns pormenores normandos, mas aproveitou os seus elementos, incorporando-os em uns extraordinariamente belos paramentos de





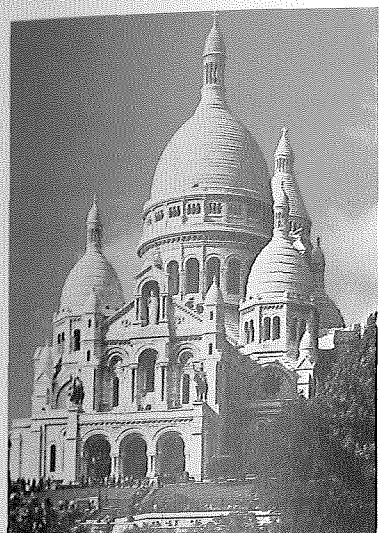
tijolos de sóbria e contida harmonia policroma.

Finalmente, como exemplo máximo daquela estranha aliança românico-bizantina, não pode deixar de se referenciar o Sacré-Cœur,

de Montmartre, construído sobre projecto de Abadie, que, em 1874, ganhou o concurso aberto para a sua construção. Os problemas surgidos em torno do seu bizantinismo encheram as páginas dos periódicos e revistas especializados, lamentando uns o facto de o projecto ganhador não pertencer ao estilo nacional francês, alegrando-se outros, como Anthime de Saint-Paul, membro da Sociedade Fran-

cesa de Arqueologia, pela decisão do júri: "C'est une vraie consolation pour mon patriotisme que de voir dans le byzantin qui va nous être donné une influence française aussi grande que ce style peut la supporter sans être troublé dans son harmonie". Chamaram-se naquela altura à colação, entre os estrangeiros, os templos de São Marcos, em Veneza e de Santa Sofia, em Constantinopla, para não falar de outros, esses pátrios, como Saint-Front de Perigueux, que o mesmo Abadie acabava não só de restaurar, mas até de, parcialmente, reinventar.

O impacto do Sacré-Cœur no cimo de Montmartre, a diferente escala dos elementos que o compõem e o eclectismo geral que serve de fio condutor ao projecto de Abadie e dos seus seguidores na obra, faz ressaltar de forma explícita este comportamento generalizado do historicismo neomedieval.

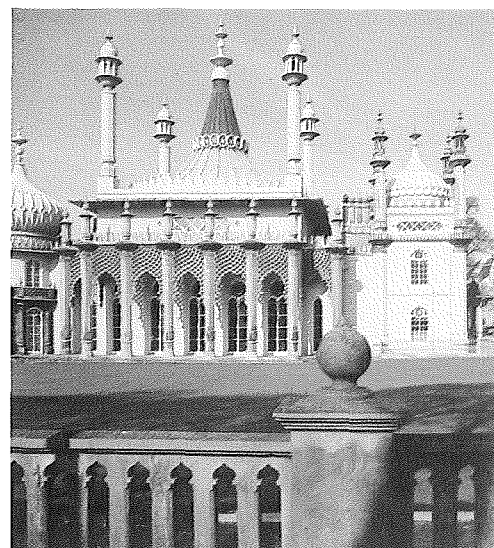


Basilica  
do Sacré-Cœur.  
Paris.  
Paul Abadie  
(1876-1919)

Algo parecido com este contexto é o edifício que Ventura Terra projectou para o cenográfico, quase teatral santuário português do Monte de Santa Luzia (1899), em Viana do Castelo.

Junto a estas vertentes 'cristãs' do medievalismo, a arquitectura do século XIX incorporou outras facetas de origem islâmica que deram lugar a uma série rica e matizada de revivalismos exóticos. De acordo com a nossa maneira de ver, essas arquitecturas assumem um papel idêntico ao desempenhado pela 'chinoiserie' na cultura europeia do século XVIII que, como contraponto da arquitectura culta ocidental, se acercava por divertimento àqueles quiosques 'chineses' que povoaram os jardins, dando um ambiente aparentado com a China a muitos interiores. Alguns dos novos 'revivals' islâmicos são assaz conhecidos e vulgares, mostrando, na verdade, imagens longínquas, como acontece no caso do célebre Pavilhão de Nash, em Brighton (1815), que se desenvolve na mesma linha hindu proposta uns anos antes, por Humphrey Repton, para aquele Pavilhão Real (1806); o edifício representa, no contexto europeu, um episódio estritamente britânico explicável em função do seu império colonial e mostra, por razões análogas, alguns ecos muito particulares em Portugal. Noutras ocasiões, trata-se apenas de um simples orientalismo *sui generis*,

Pavilhão de Brighton  
John Nash (1818)





eclectico e acomodatório, sinónimo de prazer, ócio e divertimento, que, sem excessivo rigor arqueológico produz atractivas e caprichosas imagens multiplicadas através de pavilhões e salas 'árabes', pois são sobretudo os interiores que reproduzem estas fantasias arquitectónicas frequentemente a pretender constituir-se em novas 'Alhambras', após a leitura de Washington Irving ou depois de se sonhar com os *Contos das mil e uma noites*. Assim se entendem melhor edifícios como a Villa Wilhelma (1842), próximo de Estugarda, de Ludwig von Zanth, cujos jardins e lagos à europeia criaram um muito grato, mas paradoxal gosto pelas coisas orientais; a desaparecida Villa Vaissier (1892), próxima de Lille; a portuguesa Quinta do Relógio (c. 1850), que se ergue em Sintra, ou o próprio Capricho (1883) de Gaudí, em Comillas (Santander), a seguir numa via mais aberta e menos mimética, mas que na sua torre-mirante quer evocar

os minaretes mamelucos.

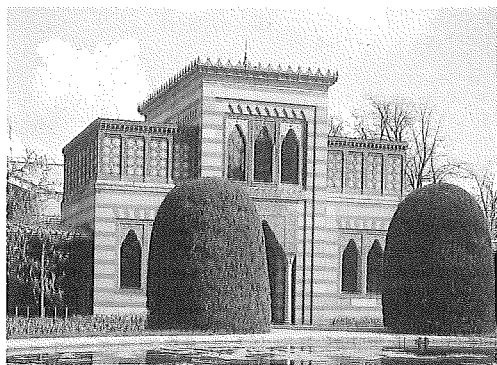
É de notar que todos os casos citados se referem a arquitecturas não urbanas; são edifícios acompanhados de jardins abertos para a paisagem, construídos

fora da cidade, porque, salvo alguns casos, por isso mesmo esporádicos, este orientismo torna-se de difícil inserção no contexto urbano. Não obstante, existem algumas excepções e nessas alturas, o 'revival' oriental incorpora-se na rua, utiliza mesmo uma escala urbana que, em ocasiões,

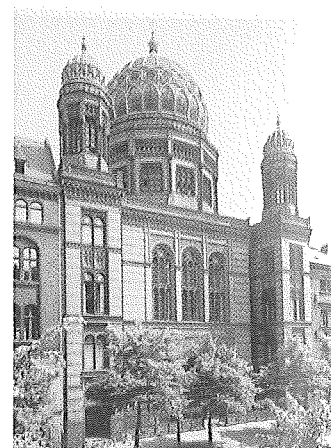
assume um tom monumental. Referimo-nos às sinagogas, erguidas na segunda metade do século XIX em diversas cidades europeias e que adoptaram, paradoxalmente, formas orientalizantes, próprias de mesquitas islâmicas, idênticas às que apresentavam, antes de serem destruídas, a berlinense, projectada por Knoblauch (1856), ou as italianas de Florença (1874) e Turim (1880), em que o eclectismo tornava possível a existência de uma série de elementos que histórica e estilisticamente resultavam irreconciliáveis.

O que se apresenta muito menos conhecido da historiografia corrente e dos que se têm dedicado ao estudo do século XIX, quer incida sobre uma ou outra vertente, é a realidade apaixonante do fenómeno neomudéjar que, com os mais diversos matizes, encontramos em terras de Espanha e de Portugal. Na realidade, esta era uma manifestação que seria lógico esperar vir a encontrar como 'revival' específico, por vezes imbuído de matizes nacionalistas, quando se revisionava a Idade Média de cada um dos países, onde, para além das facetas cristãs e islâmicas da sua arquitectura, encontramos uma outra, ecléctica por si mesma, conhecida como mudéjar ou mourisca e que agora se recupera da memória sob o comum denominador de neomudéjar. De facto, por um lado temos aquela arquitectura que, com mais ou menos fortuna, reinterpreta fragmentariamente elementos sevillhanos do Alcázar hispalense ou granadinos da Alhambra, já anteriormente aqui menciona-

Villa Wilhelma.  
Bad Cannstadt,  
próximo de Stuttgart.  
Ludwig von Zanth  
(1842-1866)



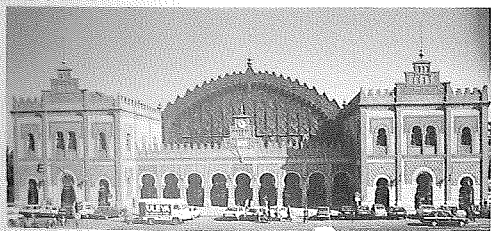
Sinagoga.  
Oranienburgstrasse,  
Berlim.  
Eduard Knoblauch  
(1859-1866)



dos, inseridos num fenómeno cultural mais amplo, denominado outrora por Salazar, ainda que reportando-se apenas ao campo da música, de "alhambrismo".

Mas existe, para além deste, um outro matiz especificamente neomudéjar que configura uma parte importante da arquitectura do século XIX em Espanha e, num grau menor, em Portugal, materializado através de uma renovada visão das arquitecturas de tijolos, que nesta altura surgem reencarnadas em igrejas paroquiais, praças de touros, estações de caminho de ferro, balneários, vivendas, palacetes, edifícios industriais, etc. Para cada caso seria possível encontrar um argumento capaz de explicar a escolha daquele historicismo, mas basta citar, à guisa de exemplo, dois casos. As estações de Huelva (1880), Sevilha (1899) ou Toledo (1816) tinham dificuldade em explicar o aspecto mourisco do seu exterior devido ao facto de não haver existido durante a Idade Média aquele tipo de edifícios; mas, na verdade, a tarefa passou

Estação do caminho de ferro. Sevilha. José Santos Silva (1889)



a estar facilitada a partir do momento em que se interiorizou que, na era industrial, a nova porta da cidade, isto é o edifício da estação, devia ser portador, através da sua fisionomia, do *genius loci* daquele burgo. Foi por isso que o escritor Ángel Ganivet exigiu no seu livro *Granada la bella* (1896) que "si la ciudad es gótica, que la estación de ferrocarril sea gótica, y si es morisca, morisca". O segundo caso a referir é o das praças de touros, cuja imagem se identifica, sem esforço, com fórmulas neomudéjares, pois encontrava-

-se muito generalizada, pelo menos desde o século XVIII, a crença de que a origem deste espectáculo unia touros e mouros, tal como o próprio Goya gravou na conhecida série da Tauromaquia. O facto é que depois de haverem sido interpretadas algumas praças num gosto classicista, dentro de um certo parentesco com os anfiteatros romanos, com os quais mantém uma iniludível relação de tipo arquitectónico, passaram a estar na moda as versões mouriscas, como a que se pode observar na modesta praça de touros de Toledo (1866). Mas rapidamente chegariam as versões monumentais como a da desaparecida de Madrid, cujos planos serviram de inspiração à Praça de Touros do Campo Pequeno (1890) de Lisboa, que, por sua vez, legaria o testemunho à madrilenha e actual Plaza de las Ventas (1919). Se, na continuação, passarmos à análise de como se encontra adequado o estilo mourisco aos estabelecimentos de banhos termais, dado que estes evocam os 'banhos árabes', às igrejas que recordam as velhas paroquiais mudéjares de Toledo, aos caprichos de pavilhões e palacetes mouriscos naquelas terras onde estes outrora tinham florescido de modo natural, iremos completando, pouco a pouco, o atractivo quadro do neomudejarismo que, além do mais, potenciou a incorporação na arquitectura de um amplo artesanato que passava pela madeira, cerâmica, ferro, etc.

Todas estas circunstâncias, que fazem referência à pátria, religião, literatura e expres-

Praça de Touros de "Las Ventas". Madrid



são estilística estão, por seu turno, acompanhadas de outras realidades capazes de ajudar a melhor compreender este período e as suas historicistas opções que, todavia sem se constituírem em exclusivistas, apresentam um medievalismo predominante com cronologia e temática circunscritas. Isto é, o neomedieval convive com o neo-renascentista, com o neobarroco e com os diversos classicismos tardios que nunca desapareceram radicalmente, bem como com um ambiente de assinalada e eclética tolerância. Precisamente este eclectismo, o papel desempenhado pelas revistas ilustradas de arquitectura, a funcionar como transmissoras de modelos, a formação do arquitecto, a atitude do cliente, os aspectos tecnológicos da arquitectura, os con-

gressos internacionais e nacionais de arquitectos, a sua organização profissional em sociedades e colégios, etc., representariam uma segunda bateria de registos menores, mas especificamente arquitectónicos, a inscrever-se no mais amplo marco cultural daquilo a que chamamos fundamentos da arquitectura neomedieval.

Esta última representa, em resumo, a etapa final de um processo em que a história e a paisagem haviam comprometido o significado da arquitectura. A partir do Movimento Moderno, aquela passará a olhar para si mesma, com tudo o que de positivo uma tal atitude comporta e com o não menor risco de narcisismo arquitectónico que hoje consente.

## ORIENTAÇÃO BIBLIOGRÁFICA

A bibliografia relativa às questões aqui afloradas é muito ampla, pelo que se indica, de seguida, apenas uma mostra do tipo de estudos existentes relativos à arquitectura neomedieval. Continua a ser obra básica, embora já um tanto antiquada em informação e bibliografia a de **H. R. Hitchcock**, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries* (1958), traduzida em várias línguas e pioneira em estudos do século XIX, onde o autor concede um lugar importante a todos os historicismos. Esta obra de síntese foi em parte possível graças à existência de precoces referências aos episódios mais significativos, como é o livro de **Kenneth Clark** sobre *The Gothic Revival*, que, embora publicado em 1928, conheceu múltiplas reedições. Alguns autores, como **W. D. Robson-Scott** e a sua *Literary Background to the German Gothic Revival* (1965), acercaram-se às fontes literárias deste movimento, enquanto outros procuraram os ideais perseguidos pelo historicismo, como aconteceu com **P. Collins** no seu excelente livro *Changing Ideals in Modern Architecture (1750-1950)* (1965); ao mesmo tempo abordava-se a fixação dos modelos, como faz **L. Patetta** no seu livro sobre *L'architettura dell'eclittismo. Fonti, teorie, modelli 1750-1900* (1975). A abundância de artigos publicados na segunda metade do século XX relacionados com a arquitectura neomedieval, torna incomportável, aqui e agora, a sua referência e pressupõe a necessidade de uma investigação que ainda se encontra por fazer. Como amostragem citem-se as numerosas colaborações incluídas em *Concerning Architecture* (1968), editado por J. Summerson

em homenagem a **Nikolaus Pevsner** que, através da sua extensa bibliografia, abriu a porta a múltiplos aspectos do historicismo.

O contributo de maior peso fez-se sentir, nos últimos anos, através de exposições monográficas, tanto de movimentos, como de arquitectos. Neste contexto são de salientar, no primeiro caso, a magnífica exposição sobre *Gótico, Negótico, Ipergótico*.

*Architettura e Arti Decorative a Piacenza (1856-1915)* (Piacenza, 1985) e, no segundo, as exposições dedicadas a *Viollet-le-Duc* (Paris, 1980) ou *Paul Abadie* (Angoulême, 1984), cujos catálogos são de consulta obrigatória. Da mesma forma, continuam a mostrar-se imprescindíveis as visões de conjunto dedicadas a cada país, de que se pode referir como modelo a de **C. L. V. Meeks**, sobre *Italian Architecture (1750-1914)* (1966), a que se deveria juntar outras, recentemente aparecidas sobre Portugal e Espanha, como *Neoclassicismo e romantismo* (1986) de **R. Anacleto** e *Arquitectura Española (1808-1914)* (1993) de **P. Navascués**.

As intervenções de restauro monumental constituíram uma das facetas mais apaixonantes do neomedievalismo, mas o seu estudo encontra-se por fazer, embora já se possa contar com o excepcional e pioneiro trabalho de **J.-M. Leniaud**, *Les cathédrales au XIX<sup>e</sup> siècle* (1993). Devido ao carácter recente de estes e de outros trabalhos análogos não nos é permitido incorporar numa das últimas visões de conjunto sobre esta centúria, a que se deve a **Cl. Mignot**, *L'architecture au XIX<sup>e</sup> siècle* (1983), profusamente ilustrada e com uma bibliografia geral básica actualizada até àquela data.